

De Bashō a Leminski: o caso dos haiku de guerra

From Bashō to Leminski: the case of war haiku

José António Gomes

Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto. CLP (Centro de Literatura Portuguesa da Univ. de Coimbra); LITER21 (Univ. de Santiago de Compostela); InED (ESE do Porto)

PALAVRAS-CHAVE: CAIM E ABEL, GUERRA, HAIKU, POESIA JAPONESA, POESIA FRANCESA, POESIA BRASILEIRA.

KEYWORDS: CAIN AND ABEL, WAR, HAIKU, JAPANESE POETRY, FRENCH POETRY, BRAZILIAN POETRY.

O fim de Abel às mãos de Caim não representa apenas um fratricídio, um assassinato à escala familiar. Quando Caim mata Abel, o que vemos, em primeira instância, é um homem roubando a vida a outro homem. Abstraindo-me de outras linhas de sentido, direi que o episódio bíblico concorre para uma espécie de figuração arquetípica da conflitualidade humana e da guerra, e não apenas daquilo a que é comum chamar “guerra civil”. Nesta lógica, uma guerra seria sempre fratricida, um combate entre “irmãos”, em cujas veias corre o mesmo sangue, que é humano. Este tópico, tão antigo afinal como a própria poesia, reencontramo-lo, por exemplo, num poeta francês, Albert de Neuville (1864-1921), que, marcado pela guerra de 1914-18, e influenciado pelo haiku japonês, produzia no entanto poemas titulados e de quatro versos como este, “L’ennemi” (In Chipot (org.), 2013, p. 85):

Sur sa couche funéraire
Pour toujours endormi,
Je regarde mon ennemi
Et je reconnais un frère.

A questão que aqui me ocupa¹ prende-se com o haiku e com a tematização da guerra em textos pertencentes ao género, oriundos de diferentes espaços culturais e linguísticos.

Não cabe nem nos propósitos desta comunicação, nem no espaço de que disponho um historial, ainda que breve, de uma composição de poética complexa, cuja origem, como se sabe, é japonesa e muito anterior ao surgimento do seu primeiro grande mestre, Matsuo Bashō (1644-1694), um dos poetas que Eugénio de Andrade admirava e chegou a glosar. O haiku deriva do *renga* – poema de elaboração colectiva cuja primeira estrofe, de dezasseis *on* ou unidades fonéticas (*moras*), era o *hokku* – e passa por um derivado posterior, o *renku* (ou *haikai no renga*). Com o tempo, o *hokku* começa a autonomizar-se, a surgir como poema independente, sendo por vezes integrado no *haibun* (texto em prosa que inclui, pelo meio, *hokku*) e no *haiga* (combinação de *hokku* com pintura). O poeta Masaoka Shiki (1867-1902), outro dos mestres incontestados do género, foi quem, em finais de oitocentos, deu ao *hokku* independente o nome de haiku.

Se em geral os brasileiros preferem utilizar haikai (ou *hai-kai* ou *haikai*) em vez de haiku, em Portugal tem-se recorrido aos dois termos, embora o segundo seja talvez mais frequente. A razão por que alguns cultores e críticos de língua portuguesa preferem usar o nome haikai não terá propriamente a ver com rigor terminológico e científico; a meu ver, prende-se antes com as associações semânticas cómicas que a segunda sílaba de haiku amiúde suscita na mente dos que ouvem a palavra pela primeira vez.

Foi no século XIX que os ocidentais descobriram o haiku japonês. Nas metrificações ocidentais passou a ser encarado como um poema de dezasseis sílabas métricas: cinco no primeiro verso, sete no segundo, cinco no terceiro. Apreciado como arte de captação sintética e luminosa do instante, sem título e em geral sem rima, esse texto do modo lírico, de três versos apenas, entre cujos mestres japoneses se contam, além de Bashō e de Shiki, os poetas Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827), começou assim a ser cultivado, na Europa e nas Américas. Dos poetas que o fizeram, destaquem-se nomes como os de Paul Claudel, Paul Éluard, Julien Vocance, Eugène Guillevic, Lina Ritter, Paol Keineg, Ezra Pound,

¹ Este trabalho enquadra-se, por um lado, nas reflexões realizadas no âmbito do projecto “Tematología y Métodos. Las guerras en la narrativa juvenil en el Marco Ibérico”, cofinanciado pelo Ministério da Economia e Competitividade (MINECO) (Espanha), de referência FFI2013-42702-P, e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional 2007-2013 (FEDER) (MINECO_FEDER). Por outro lado, inscreve-se na investigação em curso no projecto “Géneros Poéticos Breves e Educação Linguística e Literária” desenvolvido no quadro do InED (Centro de Investigação e Inovação em Educação da ESE do Instituto Politécnico do Porto) e do seu Núcleo de Investigação em Estudos Literários e Culturais (IEL-C).

Amy Lowell, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Richard Wright, Kenneth Rexroth, Rabindranath Tagore, Antonio Machado, Josep Maria Junoy, Andrés Neuman, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Mario Benedetti, Afrânio Peixoto, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Erico Veríssimo, Guimarães Rosa, Mário Quintana, Fanny Luiza Dupré, Millôr Fernandes, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Paulo Franchetti, Tomas Tranströmer e muitos outros.

Por outro lado, do mal conhecido modernista de segunda geração, Celestino Gomes, nos anos trinta, a Catarina Nunes de Almeida em 2015, passando por Álvaro Feijó, Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira, António Ramos Rosa, Albano Martins, Liberto Cruz, Casimiro de Brito, Pedro Tamen, Luís Pignatelli, Yvette Centeno, Bernardette Capelo, Luísa Freire, Vergílio Alberto Vieira, David Rodrigues, João Carlos Raposo Nunes, Jorge Sousa Braga, José Tolentino Mendonça e muitos outros, várias dezenas de poetas portugueses, ao longo dos séculos XX e XXI, têm sido seduzidos pelo haiku – existindo, por exemplo, no espólio de Fernando Pessoa uma folha manuscrita contendo três haiku completos e dois inacabados, além de um apontamento com os esquemas métricos do haiku e do tanka (Vieira, 1989, p. 34). A estas vozes devemos juntar os que assinaram versões de textos japoneses para português, como Wenceslau de Moraes, o simbolista Alberto Osório de Castro, Jorge de Sena, Herberto Helder, Paulo Rocha, Ana Mafalda Leite, José Manuel Lopes, Adelino Ínsua, Manuel da Silva Terra, a par de poetas já citados, eles próprios autores de versões. São os casos de Jorge Sousa Braga, que traduziu Bashō (nomeadamente o diário de viagens *Oku no Hosomichi* (1694) – *O Caminho Estreito para o Longínquo Norte* [Bashō, 1991]) e ainda Issa Kobayashi (2002), ou de Luísa Freire que verteu para português os quatro mestres nipónicos mencionados (Bashō; Busson; Issa; Shiki, 2003), bem como uma antologia de haiku e outra de tanka japoneses escritos por mulheres (Freire, 2007a; 2007b). Importa dizer que a maioria destas versões é feita a partir de traduções para inglês, francês ou espanhol.

Refira-se, de passagem, que mesmo na escrita dirigida à infância e à juventude não é difícil descobrir cultores de haiku e de composições aparentadas – cujo potencial educativo tem sido aliás estudado –, como o francês Jean-Hugues Malineau, o basco Juan Kruz Igerabide, os portugueses Jorge Sousa Braga, Teresa Guedes e Nuno Higino, entre muitos outros.

Falo, portanto, de poetas atraídos pela condensação verbal e a contenção emotiva, mas também pela subtilidade semântica e a delicada expressividade deste género brevíssimo, atento aos ritmos cósmicos e da natureza, mas de intrincada poética, sobretudo se nos fixarmos na tradição nipónica. É considerável, também por isso, a bibliografia ocidental sobre o género, em que avultam estudos como os de Reginald Horace Blyth (o primeiro

grande divulgador do haiku nos países anglo-saxónicos²), de Octavio Paz (que traduziu o diário e vários haiku de Bashō), de Roland Barthes (que amou e estudou o haiku, mas desmontou também criticamente a moda e as ilusões em torno da sua criação) e ainda os ensaios de Haroldo de Campos, Kenneth Rexroth, Yves Bonnefoy, Stephen Reckert, Paulo Leminski ou Vicente Haya³.

Como tive ocasião de escrever noutra local, muito cedo, no entanto, os traços mais tradicionais da poética do haiku foram subvertidos, tanto na Europa como nas Américas (tal como o seriam no próprio Japão), com aquela liberdade-em-construção que é pedra de toque de toda a criação literária. A primeira moldura formal posta em causa foi a estrutura métrica dos versos; outras não tardaram a sê-lo também, tanto no que respeita ao número de versos, à rima ou à estrutura interna – a relação entre um elemento de permanência e um elemento de transformação ou de percepção momentânea (v. Vieira, 1989, p. 9) –, como no plano dos motivos, dos temas, das ideias e de outros aspectos que aqui não cabe desenvolver, como a observância do *kigo*, a “palavra-estação”, frequentemente abandonada. Por outro lado, o haiku ocidental foi-se libertando dos laços que a escrita japonesa clássica mantinha com a filosofia do budismo zen. Com o poeta setecentista japonês Senryū Karai (1718-1790), o *senryū*, por seu turno, entrou em cena enquanto género com aspectos em comum com o haiku, abandonando a natureza e inscrevendo na composição as fraquezas humanas, o quotidiano e um humor mais negro. Já no nosso tempo, Paulo Leminski ou Millôr Fernandes foram exemplos de escritores de língua portuguesa em que o haiku e o *senryū* não se distinguiam e que encararam com grande liberdade a criação no âmbito destes géneros, à semelhança do que acontece em geral no Brasil – país onde

² Com obras como *Zen in English Literature and Oriental Classics*, 1942; os quatro volumes de traduções de *Haiku*, 1949–1952, Volume 1: *Eastern Culture*. Volume 2: *Spring*. Volume 3: *Summer-Autumn*. Volume 4: *Autumn-Winter*; *Senryu: Japanese Satirical Verses*, 1949; *A History of Haiku*. Volume 1: *From the Beginnings up to Issa*. Volume 2: *From Issa up to the Present*, 1963. Todas estas obras foram publicadas em Tóquio por The Hoku-seido Press. É sabido terem sido as traduções de R. H. Blyth as que despertaram o interesse de muitos poetas ingleses e norte-americanos pelo haiku, em especial escritores da Beat Generation, como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder e outros.

³ Deste conjunto, e a fim de não sobrecarregar o presente ensaio de referências bibliográficas, limito-me a recomendar aqui a leitura dos trabalhos de Octavio Paz (1957) e de Roland Barthes (2005), sendo este último o famoso *L’empire des signes* – datado, na sua primeira edição, de 1970. Deve ser lido ainda o livro póstumo de Barthes (2003), *La Préparation du roman : I et II, cours au collège de France 1978 – 1980*, que inclui extensas passagens sobre a arte do haiku.

o haiku sempre conheceu grande fortuna, desde logo por influência da importante comunidade de emigrantes japoneses e dos seus descendentes.

Sem entrar nos muitos pormenores técnico-compositivos ligados ao género⁴, direi que, entre os seus traços de origem, o haiku conta, além da contenção retórica e da presença de uma expressão característica da estação do ano, com três segmentos textuais (correspondentes, na poesia ocidental, a três versos), e uma cesura que prepara o leitor para a revelação-síntese final (Paz, 1957). No haiku tradicional, é quase constante uma atenção peculiar às coisas da natureza (rã, libelinha, garça, ameixoeira, flor da cerejeira, crisântemo, peónia, chuva, neve, lua, rio, montanha são referências frequentes...). A este olhar atento, perscrutador não são alheias a filosofia budista e a atitude contemplativa e pacífica do sujeito, no caso japonês muitas vezes um monge viandante. Dir-se-ia, pois, que nada mais refractário à violência da guerra do que o haiku. Não é essa, contudo, a realidade com que depara o estudioso.

Logo num dos haiku de outono assinados por Bashō (1986, p. 50), do qual Jorge Sousa Braga nos oferece uma versão em português, descobre o leitor uma meditação irónica e amarga sobre a guerra, que envolve a sua implícita condenação:

Que irrisão:
debaixo do elmo
canta um grilo

É este um texto que sempre achei admirável, pelo modo como, na sua forma extremamente condensada, consegue partir do *topos* do tempo que se escoou e do tema da mudança (antes, a guerra, o provável campo de batalha; agora a paz, com um sinal – o elmo abandonado – da guerra passada e da morte do seu portador) para chegar a uma espécie de censura amarga, formulada pelo sujeito que vê e escuta, aos eventuais sonhos humanos de glória (recorde-se a propósito o Génesis (3:19) e a frase que em lugar comum

⁴ Uma brilhante síntese sobre a essência do haiku é apresentada por Octavio Paz, quando escreve: “De um ponto de vista formal, o haiku divide-se em duas partes. Uma dá a condição geral e a localização temporal e espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou uma rocha, a lua, um rouxinol); a outra, como um relâmpago, deve conter um elemento activo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas. A índole mesma do haiku é favorável a um humor seco, nada sentimental, e aos jogos de palavras, onomatopeias e aliteraões, recursos constantes de Bashō, Busson e Issa. Arte não intelectual, sempre concreto e anti-literário, o haiku é uma pequena cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente” (Paz, 1957; trad. minha).

se converteria: “és pó e ao pó da terra retornarás”). Sonhos de grandeza que, no poema, contrastam com a antitética pequenez do grilo, esse, sim, vivo e parte da natureza viva, cujo cricrilar quase soa a zombaria. Morte e vida, cultura e natureza, grande e mínimo, silêncio e voz, guerra e paz são apenas alguns dos pares temáticos de que é tecida esta admirável composição, não deixando por outro lado de trazer à memória o mundo dos samurais e dos senhores da guerra de um Japão de antanho, esses mesmos que, em filmes de Akira Kurosawa, se veriam tão bem retratados.

Permita-se, agora, um enorme salto no tempo e no espaço, do século XVII de Bashō ao início do século XX, em França. Outra descoberta, para alguns estudiosos surpreendente, terá sido a de toda uma série de poetas franceses que, nascidos nas últimas décadas do século XIX, participaram como soldados na Primeira Guerra Mundial ou foram angustiadamente testemunhas do conflito, e exprimiram, sob a forma de haiku, as suas impressões e pensamentos, o seu horror e espanto. Alguns destes poetas, como Julien Vocance (1878-1954), encontram-se ligados aos introdutores do haiku em França: sobretudo ao médico, filósofo, ensaísta e poeta Paul-Louis Couchoud (1879-1959), mas também aos seus amigos Albert Poncin e André Faure (pintor), que publicaram o que é considerado o primeiro livro de haiku em língua francesa: *Au fil de l'eau*, em 1905 (Couchoud; Faure; Poncin; Lozano, 2004). O grande divulgador destes poetas que compuseram haiku sobre a guerra viria no entanto a ser René Maublanc (1891-1960), ele próprio escritor, autor de conferências e artigos que contribuíram para a divulgação do haiku em França e para a revelação de cultores do género na língua de Descartes. Atente-se neste simples mas admirável haiku de Maublanc (In Chipot (org.), 2013, p. 78):

En pleine figure,
La balle mortelle.
On a dit : au cœur – à sa mère.

Hoje, é possível conhecer melhor boa parte desse *corpus* de haiku franceses de guerra – em que o género abandona a palavra-estação e visivelmente evolui e se renova – graças a uma muito bem organizada e documentada antologia, incluindo inéditos e dispersos, da responsabilidade de Dominique Chipot (org.) (2013), que assina também o posfácio e as notas biobibliográficas: *En pleine figure – haikus de la guerre de 14-18*.

Imagine-se a extraordinária situação de alguns destes jovens poetas, mergulhados no turbilhão da guerra, sujeitos ao frio, à chuva e ao calor, à sede, à fome e à doença, confinados muitas vezes às trincheiras e sob a ameaça de morte iminente (a referência

aos obuses, aos canhões, aos cadáveres é constante), compondo no entanto haiku após haiku, e deixando para a posteridade um impressionante retrato dessa espécie de inferno na terra. Um desses poetas, Georges Sabiron (1882-1918), terá sido mesmo o único autor de haiku entre os quinhentos escritores que, tanto quanto se sabe (Chipot, 2013, p. 165), pereceram nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial:

Trou d’obus où cinq cadavres
 Unis par les pieds rayonnant,
 Lugubre étoile de mer.
 (In Chipot, 2013, p. 93)

Mas foram vários os que passaram pelas trincheiras e delas saíram feridos e estropiados. O principal, Julien Vocance, foi mesmo vítima de um estilhaço de obus que o levaria à perda do olho direito. Vocance destaca-se aqui pela quantidade e qualidade dos seus haiku de guerra (*Cent visions de guerre* (1916) e outras séries, mais tarde incluídas em *Le livre des hai-kai*, de 1937):

Dans un trou du sol, la nuit,
 En face d’une armée immense,
 Deux hommes.
 *
 Cla, cla, cla, cla, cla...
 Ton bruit sinistre, mitrailleuse,
 Squelette comptant ses doigts sur ses dents.
 (In Chipot, 2013, pp. 112 e 115)

Segundo Dominique Chipot (2013, pp. 153-154), Julien Vocance antecipa em França, o que viriam a ser os *rensaku*, séries de haiku em torno de um mesmo tópico, escritas por uma geração de poetas que, a partir dos anos trinta, no Japão, se empenharam também na renovação temática do haiku, por via de uma atenção *moderna* ao quotidiano e à vida citadina. Nos haiku de Vocance, redigidos quase sempre no momento em que é vivido o acontecimento inspirador do poema, nota-se um cruzamento de géneros, em que, no dizer de Chipot (2013, p. 152), “o narrativo roça o argumentativo, o juízo e a crítica alternam com o explicativo e o descritivo”. O leitor salta, por assim dizer, da trincheira para o combate corpo a corpo, a seguir para o hospital e deste para a retaguarda, numa vertigem que, como parece afirmar o antologizador, sugere o próprio ritmo vertiginoso da batalha, como se cada

haiku configurasse um disparo ou um fragmento de obus. (E lembro aqui que muitos são os estudiosos que consideram o haiku como um fragmento ou, pelo menos, como exemplo de escrita fragmentária, questão longe de ser pacífica, se se encarar a composição em causa como um texto uno, com princípio, meio e fim, caracterizado, naturalmente, pelos princípios da coerência e da coesão textuais – ainda que partilhando certos traços essenciais com outros géneros breves, como o epigrama, o tanka, o limerick, o poema em prosa breve, o conto breve e o microconto, traços esses que, por exemplo, Lauro Zavala [2005; 2006] tem estudado no tocante à narrativa).

Nos poemas dos dezasseis poetas e alguns anónimos incluídos na antologia *En pleine figure*, descobre-se, apesar de tudo, uma variedade modal e de tom digna de nota – há composições marcadas pela narratividade, outras sobretudo descritivas, algumas mais líricas, mas em geral contidas, como é próprio do haiku. As atrocidades, a paisagem devastada, a podridão e a morte, provocada por diferentes tipos de armas, o medo e a solidão face à enormidade do exército inimigo e da própria batalha, a memória mas também, aqui e acolá, o humor (v. por exemplo o poema “Je l’ai reçu dans la fesse...”, de Vocance, p. 122,) são apenas algumas das linhas temáticas de um conjunto que se impõe, no limite, como um libelo poético contra a loucura e desumanidade da guerra.

Uma última referência, agora à Segunda Guerra Mundial, mas vista do lado japonês. Este monstruoso conflito bélico e, muito em especial, o trauma provocado pelo lançamento das bombas atómicas sobre Hiroxima e Nagasaki pelo exército norte-americano, com as consequências devastadoras que se conhece, impuseram-se como factor decisivo de mudança no haiku nipónico do século XX. Em primeiro lugar, note-se que muitos *haijin* japoneses foram feridos na guerra, enfrentaram o luto pelos que morreram, e, durante o conflito, o pacifismo de alguns conflituou com o militarismo oficial, o que os condenou ao cárcere. Depois, como escrevem Corinne Atlan e Zéno Bianu (2007, pp. 17-18):

A tragédia de Hiroxima, inscrita nas listas de *kigo* de verão, imprimiu a sua marca no coração das estações japonesas, e a humanidade deve contar doravante com esta “cavidade tenebrosa”, segundo as palavras de Kenzaburô Ôe, com o indizível e aterrador *para lá das estações*, cuja visão – “um cortejo de fantasmas, um oceano de fogo” – não cessa de assombrar o inconsciente japonês. Dizer o indizível, é essa, justamente, a principal função do *muki-haiku* [o haiku sem palavra-estação]. Se existem alguns exemplos precoces do punho de Bashô ou de Issa, é em torno da Segunda Guerra Mundial que o haiku “à margem da estação” conheceu o seu maior desenvolvimento. Há circunstâncias, momentos da história, que só a ausência de estação parece poder exprimir. (Trad. minha)

Se aos efeitos do apocalipse de Hiroxima e Nagasaki se juntar a sensação de derrota na guerra, a miséria que se seguiu e, mais tarde, o processo de reconstrução do Japão e da sua industrialização, com a consequente transformação da paisagem, fica em evidência o contexto sócio-histórico e territorial em que o haiku se reinventa, designadamente no *muki-haiku* e num diálogo não raro conflituoso e depressivo com a realidade. O *muki-haiku*, o texto sem *kigo*, é o haiku de um tempo já desumanizado, sem estações, sem ciclos naturais a comandar a acção do homem, um tempo saído da inumanidade de Hiroxima, como apontam Atlan e Bianu (2007, pp. 17-19).

Não surpreende, assim, que encontremos, na produção literária dos *haijin* japoneses do século XX, numerosos textos em que a experiência da guerra ou a preocupação com a sua eventualidade são assumidas. É compreensível, por outro lado, que, mesmo nas últimas décadas, a questão seja retomada, por exemplo nos haiku do sobrevivente de Hiroxima Yasuhiko Shigemoto (1995) em torno da bomba atómica, publicados na obra *My Haiku of Hiroshima* (Hiroshima: Keisuisha Co Ltd)⁵ por ocasião do sexagésimo aniversário da tragédia.

Eis alguns exemplos que tomo a liberdade de traduzir do francês, partindo de poemas incluídos na excelente antologia *Haiku du XX^e siècle: le poème court japonais d'aujourd'hui*, de Corinne Atlan e Zéno Bianu (org.) (2007). Em cada caso, remeto, no final do poema, para a página respectiva e, a abrir, apresento o nome do autor, cujas datas de nascimento e morte são indicadas:

Suzuki Murio (1919-2004)

Sozinho como para a eternidade –
a cicatriz
da minha ferida de guerra (p. 167)

Do olhar do homem
assassinado
também nós nos apagamos (p. 168)

Watanabe Hakusen (1913-1969)

Enfaixado
nas suas ligaduras

⁵ Consulte-se o sítio *War haiku*. Retrieved 1-7-2015 from <http://war-haiku.tempslibres.org/poets/ys.html>

o soldado torna-se um gigante (p. 167)

Por um momento

já ninguém a via –

a terra do meu país destruído (p. 169)

Ishihara Yakka (1919-1998)

Terra da bomba atômica –

nas brumas de intenso calor

a criança desapareceu (p. 75)

Kaneko Tôta (1919-)

Maratona no epicentro da Bomba –

por todo o lado corpos curvados

ao peso das queimaduras (p. 75)

A concluir, leia-se um poeta mais jovem, que, não tendo vivido o apocalipse de Hiroxima e Nagasaki, não deixa de o evocar (atente-se na referência à célebre “chuva negra” de 1945) e de expressar o seu pacifismo:

Suzuki Shin’ichi (1957-)

Olhei o céu

a chuva caiu na minha boca –

aniversário da Bomba (p. 76)

Estas crianças que querem desenhar

navios de guerra –

tenho pena delas (p. 170)

Termino. Desgraçadamente, a guerra parece ser um tema intemporal da poesia, tanto da épica como da lírica, e nem os haiku das mais diversas latitudes escapam ao seu peso. Como escrevi noutra ocasião, neste mundo, a guerra é a regra, a paz a exceção. Os novos Caim e Abel aí estão como sempre estiveram. De algum modo o sugeria também outro conhecido *haijin* de língua portuguesa, o brasileiro Paulo Leminski, mestre do micropoema e do poema-chiste além de autor de uma curiosa e heterodoxa biografia de Bashō (Leminski, 2013a). Lidos e relidos, desfrutados e estudados no Brasil, os singulares haiku aliterantes

e rimados de Leminski, muito estribados no jogo linguístico, são composições nas quais, atendendo ao tempo histórico e ao contexto sociocultural que foram os do poeta, a guerra e os conflitos humanos dificilmente deixariam de estar patentes (em alguns casos sob a máscara animal). Concluo, assim, com alguns testemunhos poéticos de uma graça por vezes amarga, por vezes muito céptica em relação à humanidade, mas difícil de esquecer:

S.O.S.

não houve sim que eu dissesse
que não fosse o começo
de um esse o esse
(Leminski, 2013b, p. 345)

o castelo
que o general conquistar não pôde
a sombra das árvores da tarde
pode
(Leminski, 2013b, p. 307)

morreu o periquito
a gaiola vazia
esconde um grito
(Leminski, 2013b, p. 313)

cemitério municipal
reina a paz e a calma
em todo o território nacional
(Leminski, 2013b, p. 308)

para fazer uma teia num minuto
a aranha cobra pouco
apenas um mosquito
(Leminski, 2013b, p. 316)

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra

(Leminski, 2013b, p. 322)

confira

tudo o que respira

conspira

(Leminski, 2013b, p. 95)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atlan, C. & Bianu, Z. (org.) (2007). *Haïku du XX^e siècle: le poème court japonais d'aujourd'hui*. Paris : Gallimard.
- Atlan, C. e Bianu, Z. (2007). Note sur l'anthologie. *Haïku du XX^e siècle: le poème court japonais d'aujourd'hui* (pp. 14-20). Paris : Gallimard.
- Barthes, R. (2003). *La préparation du roman: I et II, cours au collège de France 1978 – 1980*, Paris : Seuil/Imec.
- Barthes, R. (2005). *L'empire des signes*. Paris: Seuil (1.^a ed., 1970).
- Bashō, M. (1986). *O gosto solitário do orvalho*. Lisboa: Assírio & Alvim (versão de Jorge Sousa Braga).
- Bashō, M. (1991). *O caminho estreito para o longínquo norte*. Lisboa: Fenda (versão de Jorge Sousa Braga).
- Bashō, M., Busson, Y., Kobayashi, I. e Shiki, M. (2003). *Imagens orientais / Imagens acidentais*. Lisboa: Assírio & Alvim (versões de Luísa Freire).
- Chipot, D. (org.) (2013). *En pleine figure – haïkus de la guerre de 14-18*. Paris: Éditions Bruno Doucey.
- Couchoud, P-L, Faure, A., Poncin, A. e Lozano, R. (2004). *Au fil de l'eau suivi de Haikais: les premiers haïku français (1905-1922)*. Paris: Mille et Une Nuits.
- Freire, L. (org.) (2007a). *O Japão no feminino – I. Tanka – séculos IX a XI*. Lisboa: Assírio & Alvim (versões da organizadora).
- Freire, L. (org.) (2007b). *O Japão no feminino – II. Haiku – séculos. XVII a XX*. Lisboa: Assírio & Alvim (versões da organizadora).
- Kobayashi, I. (2002). *Primeira neve*. Lisboa: Assírio & Alvim (versões de Jorge Sousa Braga).
- Leminski, P. (2013a). Bashō – a lágrima do peixe. In *Vida: Cruz e Sousa, Bashō, Jesus e Trótski – 4 biografias* (pp. 79-153). São Paulo: Companhia das Letras.
- Leminski, P. (2013b). *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Paz, O. (1957). Tres momentos de la literatura japonesa. *Las peras del olmo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Retrieved 13 dezembro 2005, from <http://terebess.hu/english/haiku/paz.html>
- Vieira, P. (1989). Influência da poesia oriental na literatura luso-brasileira: O hai-kai. *ICALP*, 16 e 17, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Retrieved 14 dezembro 2005, from <http://www.intituto-camoes.pt/cvc/bvc/revistaicalp/haikai.pdf>
- Zavala, L. (2005). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.
- Zavala, L. (2006). *La minificción bajo el microscopio*. Ciudad de Mexico: UNAM, 2006.

RESUMO

Num colóquio subordinado ao tema “Caim e Abel: família e conflito”, cabe um estudo sobre modos literários de representação da guerra – que é sempre um combate entre homens, uma luta fratricida. O género escolhido é o haiku ou haikai que, entre os seus traços de origem, conta, além da brevidade extrema e da contenção retórica, com uma atenção peculiar às coisas da natureza, à qual não são alheias a atitude contemplativa e pacífica do poeta e monge viandante e, no caso japonês, a filosofia budista. Dir-se-ia, pois, que nada mais refractário à violência da guerra do que o haiku. Não é essa, contudo, a realidade com que depara o estudioso de um género que, sendo japonês de origem, conheceu expansão prodigiosa por todo o mundo ocidental, a partir de finais do século XIX, com inumeráveis cultores nos principais idiomas de matriz europeia. Do japonês Bashō (séc. XVII) ao brasileiro Paulo Leminski (finais do séc. XX), passando pelos poetas franceses que combateram nas trincheiras da Primeira Guerra (Julien Vocance, René Maublanc e outros) ou ainda pelos cultores japoneses do género que a seu modo foram vítimas também do segundo grande conflito mundial, o haikin confronta-se, mais vezes do que provavelmente esperaria, com o horror da guerra. E o haiku é uma forma outra, por vezes surpreendente, de o exprimir.

ABSTRACT

In a colloquium devoted to the theme “Cain and Abel: family and conflict”, there is room for a study focused on literary modes of representing war – which is always a combat between men, a fratricide struggle. The chosen genre is the haiku or haikai, which, among its original traits, and besides its extreme brevity and rhetorical restraint, includes paying a special attention to the natural world, to which the contemplative and pacific attitude of the travelling monk and, in the Japanese case, Buddhist philosophy make their contribution. One might say, therefore, that there is nothing as unamenable to the violence of war as the haiku. That is not, however, the reality which confronts the scholar of a genre that, though originating in Japan, came to know a prodigious expansion throughout the entire western world since the late nineteenth century, counting innumerable practitioners in the main idioms of European origin. From the Japanese Bashō (eighteenth century) to the Brazilian Paulo Leminski (late twentieth century), via the French poets who fought in the trenches of the First World War (Julien Vocance, René Maublanc, among others) or even the Japanese practitioners of the genre, who, in their own way, were also victims of the second great world conflict, the haikin is confronted, more often than he would probably expect, with the horror of war. And the haiku is another form, sometimes a surprising one, of expressing it.